

## La actuación en edificios del MOVIMIENTO MODERNO: problemas y ejemplos

JUAN ANTONIO CORTÉS  
*Catedrático.  
Universidad de Valladolid*

¿Qué respuesta puede darse a la cuestión de la conservación y de la intervención en la arquitectura moderna? Aunque desde el propio enfoque conceptual de la modernidad es un sinsentido, lo cierto es que nos encontramos con un nutrido patrimonio de obras del Movimiento Moderno ante las que hay que establecer unos criterios operativos desde el actual momento histórico.

Cabría adoptar al menos dos actitudes extremas. Una es la de sólo aceptar como solución coherente la demolición del edificio si el uso ha quedado obsoleto. La otra es la de defender una fidelidad absoluta a la situación original, manteniendo al edificio como en un estado de tiempo detenido mediante una restauración literal.

Los conceptos de función, técnica y sociedad fueron los tres pilares básicos sobre los que se sustentó la arquitectura moderna, unos conceptos elevados a la categoría de mitos. La forma estaba determinada por el estricto programa funcional, por la técnica propia del ingeniero y por el *Zeitgeist* o espíritu de los tiempos. Cada edificio era la traducción directa de las necesidades funcionales a las que tenía que dar satisfacción, de las técnicas más avanzadas de la época y de las exigencias de la sociedad moderna.

Al plantearnos, casi tres cuartos de siglo después, el problema de la conservación de los edificios del Movimiento Moderno, nos enfrentamos con una serie de interrogantes que ponen en cuestión el propio hecho que los provoca. La sumisión al *Zeitgeist* constituye la primera contradicción. Es una arquitectura concebida para un momento histórico y una situación social determinados, que, en aras del progreso, se considera en continuo cambio. Por ello, tendrá una condición transitoria, contingente, que habrá cumplido su papel una vez que las características de la sociedad para las que se creó hayan sido rebasadas.

La elevación de la técnica, como experimentación permanente, a categoría determinante de las obras de la modernidad es otra contradicción intrínseca de esa arquitectura. Si la técnica supone innovación constante, progreso continuo, todo edificio del Movimiento Moderno será hoy absolutamente obsoleto por naturaleza, ya que los procedimientos técnicos que lo hicieron realidad hace ya mucho tiempo que no están vigentes, que han quedado superados.

La consideración de la función, de un complejo funcional concreto, como razón de ser y determinante de la forma y como su único contenido icónico convierte también en superado casi cualquier edificio de la arquitectura moderna, pues es muy improbable que un programa funcional se haya mantenido invariable a lo largo de tantos años. Incluso un programa relativamente estable, como el de la vivienda, rara vez sobrevive a los cambios en los estándares dimensionales, de dotaciones de servicios, de aislamiento, etc. Y esto sucede aún más en los tipos de edificios en los que las determinaciones programáticas han cambiado más radicalmente.

Por tanto, desde el punto de vista de sus propios planteamientos constituyentes, de su *leit motiv*, los edificios del Movimiento Moderno habrían cumplido sobradamente su ciclo temporal, habrían agotado su vida, pues la caducidad es su condición natural. Toda actuación restauratoria llevada a cabo en un edificio del pasado es un forcejeo contra el tiempo, una distorsión del espontáneo curso de la Historia. Pero una intervención en un edificio del Movimiento Moderno es, si aceptamos los planteamientos programáticos que lo sustentaron, una verdadera traición, ya que atenta contra sus propios fundamentos<sup>1</sup>.

Tendríamos, sin embargo, que poder situarnos en el otro punto de vista, en el de quien se encuentra hoy ante esas obras que ya son Historia, que constituyen ya parte de nuestro patrimonio arquitectónico, por muy contradictoria que esta calificación resulte respecto a su planteamiento original. Desde este enfoque sí tendría, sí tiene, sentido aceptar la necesidad de su conservación, de la más o menos profunda actuación sobre los mismos. Sabemos que, debido al paso de los años y a la precariedad técnica con que muchas de esas obras fueron construidas, el estado de casi todas ellas es deficiente si no han sido aún restauradas; bastantes de ellas se encuentran en verdadero estado de ruina.

1. Véase, en relación con esta cuestión: M. F. Jaua, N. de la Maza, A. Sato y C. Caraballo. "Conservar lo moderno. Notas sobre el pensamiento moderno en relación a la permanencia de los edificios." Ponencias de la VI Conferencia Internacional sobre conservación de centros históricos y patrimonio edificado iberoamericano. La conservación de la arquitectura moderna. Caracas, 1995. Tema 4, pp. 69-79.

¿Qué respuesta puede entonces darse a la cuestión de la conservación y de la intervención en la arquitectura moderna, tema de esta jornada? Aunque desde el propio enfoque conceptual de la modernidad es un sinsentido, lo cierto es que nos encontramos con un nutrido patrimonio de obras del Movimiento Moderno ante las que hay que establecer unos criterios operativos desde el actual momento histórico.

Cabría adoptar al menos dos actitudes extremas. Una es la de sólo aceptar como solución coherente la demolición del edificio si el uso ha quedado obsoleto. La otra es la de defender una fidelidad absoluta a la situación original, manteniendo al edificio como en un estado de tiempo detenido mediante una restauración literal. Siendo evidente que el espíritu del tiempo es otro que el que regía en el momento de su construcción, puede aceptarse su conservación literal por su valor paradigmático, representativo de un importante movimiento arquitectónico, y, en algunos casos, por su valor como obra canónica con cualidades indiscutibles que la confieren un nivel de excelencia.

La cuestión del programa funcional como condición intrínseca de la forma que hay que mantener supone un escollo en la mayoría de los casos. Salvo algunos edificios que pueden mantener su organización funcional originaria, en muchas ocasiones la actitud restauratoria de fidelidad total a las características físicas del edificio obligaría a dejar al edificio sin uso, a mantenerlo como un icono de la modernidad paradójicamente atemporal, contradictoriamente congelado. Esto supone, aparte de un gasto en general difícilmente asumible, una negación de la condición esencial de todo edificio, la de dar cabida a una actividad determinada, a un cierto uso.

Como reconoce John Allan, el arquitecto restaurador de varias obras de Lubetkin & Tecton y especialista en su arquitectura, "no hay duda de que existen ejemplos modélicos en los que la restauración 'arqueológica' total de un edificio es requerida por su condición de testimonio histórico y que dichos proyectos deben ser aplaudidos. Pero sospecho que esos casos son más bien la excepción a la regla"<sup>2</sup>. Ya que, como afirma el mismo arquitecto, "el mejor modo de conservar un edificio es usarlo efectivamente"<sup>3</sup> y adoptando una actitud realista, "de modo paradójico, un edificio sólo puede salvarse si se le cambia, y el reto para el conservador de la arquitectura moderna es... idear modos en los que por una combinación de renovación correcta y adaptación juiciosa a estos 'monumentos' modernos se les puede ofrecer una nueva vida que sea viable"<sup>4</sup>. Este es el criterio seguido por él y su oficina londinense de Avanti Architects en la restauración del Zoo del Castillo de Dudley, cerca de Birmingham<sup>5</sup>.

Este es también el caso de la restauración de numerosos conjuntos de viviendas, por ejemplo en Holanda el bloque Bergpolder de Van Tijen, Brinkman y Van der Vlugt en Rotterdam, el barrio Kiefhoek de J. J. P. Oud, también en Rotterdam o el de los estudios llevados a cabo por el Instituto Berlage de Amsterdam sobre la actuación en el conjunto residencial de Bijlmermeer en esa ciudad. Este estudio se sitúa en el contexto del actual debate según el cual la elección está entre el cambio radical y la demolición de un asentamiento como el citado. Como dicen los autores de este informe sobre la actuación en edificios del Movimiento Moderno en Holanda, "sólo hay una solución: encontrar un compromiso entre la fidelidad histórica y la necesidad de un cambio y adaptación funcional y social"<sup>6</sup>.

2. John Allan. "Conservation of the works of Lubetkin & Tecton-architects." DOCOMOMO Conference Proceedings. First International Conference. 12-15 de Septiembre, 1990, p. 185.

3. Ibidem, p. 185.

4. Ibidem, p. 185.

5. Ibidem, pp. 180-185.

6. Robert Doxey y Peter van Dun. "The Paradox of the Modern Movement: Fifty Years of reconstruction and conservation in the Netherlands." Conference Proceedings. DOCOMOMO Third International Conference. Barcelona, 16-19 de Septiembre, 1994, pp. 127-130.

Junto a la sociedad y a la función, la técnica es el otro concepto clave de la modernidad arquitectónica. Y es el que plantea más problemas intelectuales respecto al criterio con el que enfrentarse a un edificio del Movimiento Moderno, aparte de los problemas prácticos. Estos últimos son en general grandes, ya que la voluntad de construir del modo más moderno posible, utilizando las técnicas más novedosas existentes, abrió una brecha entre esa voluntad técnica y la realidad técnica del momento, con frecuencia más atrasada, más precaria en su experimentalismo que lo pretendido por los arquitectos.

Pero son los problemas de filosofía de la restauración que suscita la mitificación de la técnica por los arquitectos modernos los de más calado intelectual. Si el ideal técnico de la modernidad era el del progreso continuo, el del avance sin pausa, ¿no será una verdadera traición el intento de restauración literal, con los materiales y técnicas de su momento original?, ¿no obligará, por el contrario, la fidelidad al espíritu originario a una radical renovación técnica, a una restauración o reconstrucción de acuerdo con las técnicas más avanzadas del momento presente? Parece claro que si lo que tratamos de conservar en un edificio moderno es meramente su apariencia primitiva, estamos impidiendo que se cumpla, que se haga de nuevo realidad, el espíritu que le dio vida.

Ante esta cuestión de la técnica caben también posturas extremas, desde la citada que defiende la fidelidad total a la construcción original a la que plantea la necesidad de total renovación de elementos y sistemas constructivos para estar en consonancia con el progreso técnico. Las posturas adoptadas dependen, como veremos a continuación en unos ejemplos, del grado de ejemplaridad, de condición canónica respecto a los principios y a las formas modernos, que se conceda al edificio. Si el edificio ha adquirido esa condición canónica es lógico que se pretenda conservarlo, dado su valor histórico ejemplar, lo más igual que se pueda a su construcción y apariencia primitiva, aunque esto constituya una suerte de hibernación del mismo, retrotrayéndolo al momento de su aparición. En edificios menos fundamentales puede ser razonable adoptar una postura más flexible, que admita algunos cambios técnicos encaminados a mejorar sus condiciones de uso y su durabilidad.

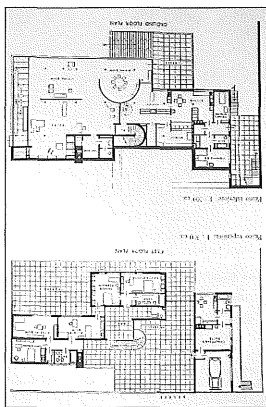
En el extremo, podríamos plantear que el procedimiento de restauración más coherente es la transcripción, en el sentido propuesto por Daniel Bernstein, profesor de ingeniería arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de París-Belleville<sup>7</sup>. Es un concepto tomado de la música, transcripción de una obra musical a otro instrumento o grupo de instrumentos distintos de aquéllos para los que fue compuesta. Siguiendo esta analogía, un edificio moderno es primero analizado y luego rediseñado con las técnicas constructivas de hoy y de acuerdo con nuestros criterios técnicos y ambientales. Este proceso hace inevitable la confrontación no simplemente con cuestiones pragmáticas, sino con otras de orden conceptual a las que ya nos hemos referido, como las de fidelidad o traición respecto a la "voluntad de ser" del edificio original. La transcripción es un concepto muy atractivo como planteamiento teórico y como práctica docente, aunque poco realista como técnica restauratoria, incluso de los edificios modernos.

Pasemos ahora a ver algunos ejemplos de restauración real.

Un primer ejemplo a considerar es el de la casa Tugendhat en Brno, hoy

7. Daniel Bernstein. "Learning Technology in Perspective through Transcription." Conference Proceedings. DOCOMOMO Third International Conference. Barcelona, 16-19 de Septiembre, 1994, pp. 143-146.

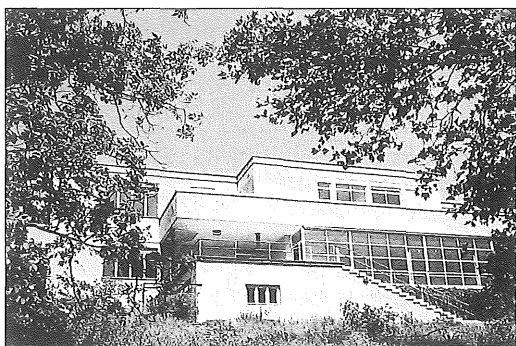
8. Jan Sapák y Václav Sedý, introducción. "Ludwig Mies van der Rohe Villa Tugendhat, Brno (1928-1930)," *Domus* n° 678, diciembre 1986, pp. 25-37. La descripción que hacemos a continuación de la historia y la restauración del edificio está tomada de este artículo.



República checa, de Mies van der Rohe. Es un edificio que se ha salvado milagrosamente de una serie de vicisitudes traumáticas que podían haber acabado con él y constituye un caso de escrupulosa restauración literal de sus espacios fundamentales. A partir de los años setenta y hasta la finalización de su restauración en el otoño de 1985, el arquitecto Jan Sapák ha investigado *in situ* esta obra<sup>8</sup>.

La casa fue proyectada entre 1928 y 1929 por Mies para Fritz y Grete Tugendhat, un matrimonio judío-germánico que vivía entre Brno y Berlín. Fue ocupada por sus propietarios a finales de 1930 y abandonada en 1938, cuando éstos tuvieron que trasladarse a Sudamérica escapando de los nazis. Desde entonces, pasó por las siguientes situaciones: estuvo desocupada durante casi un año; fue después la residencia de un oficial nazi; en 1942, el Tercer Reich la destinó a oficina de ingeniería de los aviones de combate Messerschmitt hasta 1944, en que el bombardeo de la ciudad por la aviación anglo-americana destruyó los cristales de las ventanas y dejó la casa desocupada hasta abril de 1945, momento en que sirvió de alojamiento a un pelotón ruso de caballería. Durante todos estos años de zozobra la casa perdió su mobiliario original, su cerramiento de cristal, los acabados de los suelos, la pared circular de madera de ébano, el cerramiento semicircular de vidrio opal de la escalera y los aparatos de iluminación de la sala de estar; además del deterioro del guarnecido de yeso de las paredes y la pintura de los elementos metálicos.

Desde otoño de 1945, la sala de estar fue usada como academia de danza hasta 1955, año en que se trasladó al edificio el departamento de reeducación del hospital infantil universitario, que usó la sala como gimnasio, el dormitorio doble como consulta externa y los otros dormitorios como habitaciones para los pacientes que necesitaban ser ingresados. El apartamento del chófer se convirtió en la oficina del cirujano jefe y de la enfermera de guardia. La casa se conservó en buen estado de mantenimiento hasta 1970, fecha en que se hizo evidente que dejaría de albergar el uso hospitalario, aunque el traslado no se llevó a efecto hasta 1980. Durante esos diez años se abandonó el mantenimiento del edificio. Entre 1983 y 1985 se pudo por fin llevar a cabo su restauración. Se rectificaron todas las alteraciones o adiciones sufridas por el diseño original. Se hicieron sólo las sustituciones técnicas imprescindibles: electricidad, calefacción - con radiadores nuevos pero similares a los originales-, baños y cocinas como ser-



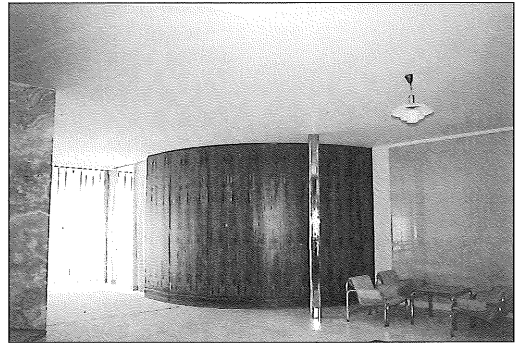
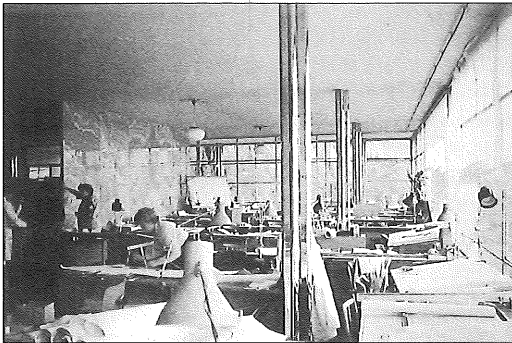
vicios necesarios y a la vez ocultos de la casa, nuevo sistema de apertura de las ventanas y aislamiento de la cubierta. Los elementos visibles dañados fueron restaurados lo mas literalmente posible: yesos y pinturas, suelos, escalones de las escalinatas del jardín, vidrios, elementos de iluminación, etc. El edificio restaurado se usó primero para reuniones municipales y posteriormente para residencia temporal de delegaciones políticas o comerciales en Brno.

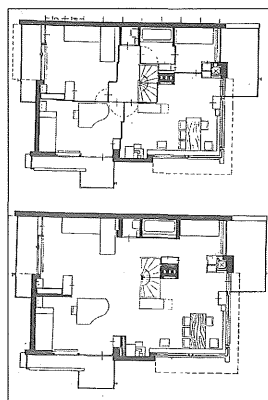
La casa Tugendhat es una obra canónica de la arquitectura moderna que muestra, paradójicamente, la versatilidad funcional de sus espacios, especialmente la gran sala de estar, que además de como tal pudo ser usada como oficina de ingeniería, como academia de danza, como gimnasio de rehabilitación, como estudio de proyectos, como lugar de reuniones oficiales y, finalmente, otra vez como sala de estar. En cuanto a su conservación, el edificio es un caso de restauración cuasi-literal, pero aceptando los cambios técnicos -instalaciones y elementos de cocina y baño- que permitan una utilización normal en la actualidad.

El segundo ejemplo es también conocido por todos. Es la casa Schröder en Utrecht, de Rietveld, con la colaboración de la propia Sra. Schröder. La casa Schröder fue restaurada entre 1974 y 1987 en tres fases. Primero el exterior; en 1974; después el jardín y la verja, en 1983; finalmente el interior, restaurado y parcialmente reconstruido entre 1986 y 1987. En este caso, el de otra de las obras capitales del siglo XX, se trataba por supuesto de devolverla a su estado más genuino posible, se trataba de una restauración fiel a la obra original, pero sin olvidar, como afirma el arquitecto al que se le encomendó la tarea, Bertus Mulder, que "hemos alcanzado finalmente hoy un punto en el que se han desarrollado los materiales y los métodos de construcción apropiados para las formas que Rietveld concibió en 1924"<sup>9</sup>.

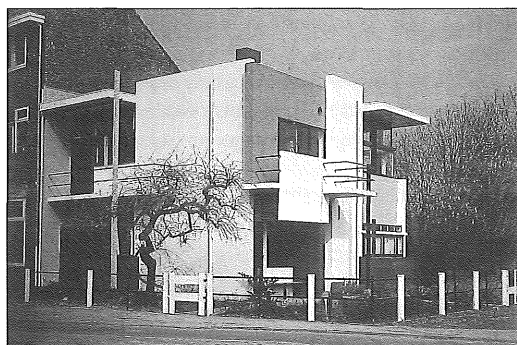
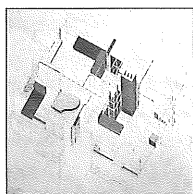
En enero de 1975 la casa fue declarada monumento nacional. En el curso del proceso de restauración se produjo un hecho que alteró el sentido funcional de la misma: el fallecimiento de la Sra. Schröder en 1985, después de las restauraciones del exterior y antes de iniciarse la del interior. Ya en 1970, la Sra. Schröder y sus hijos habían decidido crear una fundación con el objeto de conservar la casa, hacer posible su restauración y su apertura al público y establecer un centro de documentación con dibujos originales, fotografías y correspondencia.

9. Bertus Mulder. "The restoration of the Rietveld Schröder House." En AA. VV. *The Rietveld Schröder House*. De Haan, Houten, Holanda, 1988, pp. 104-123.





10. Rietveld y la Sra. Schröder diseñaron juntos gran parte del equipamiento y de los muebles integrados en la casa.

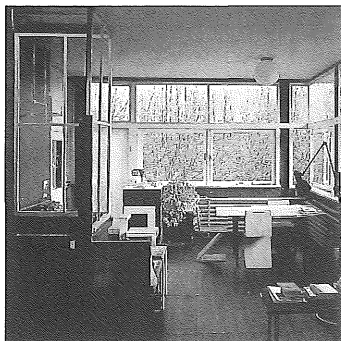
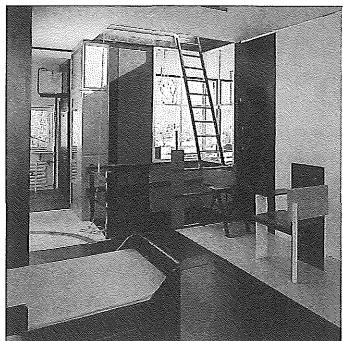


Es conocida la importancia de la intervención de la Sra. Schröder en la concepción y materialización del proyecto de su casa, en la que vivió a lo largo de sesenta años. La casa se construyó en 1924-25 y es, por un lado, una magistral síntesis de elementos pictóricos, constructivos y funcionales y, por otro, el resultado de una relación excepcional entre arquitecto y cliente<sup>10</sup>. Sufrió diversas modificaciones a lo largo de esos sesenta años, especialmente en 1936, cuando la propietaria se trasladó durante un año al edificio de apartamentos proyectado por Rietveld y ella misma enfrente de la casa Schröder. Entonces se acometieron una serie de reformas en ésta: se instaló una pequeña cocina en lo que había sido el dormitorio de la dueña de la casa y se construyó una pequeña habitación sobre la cubierta a la que se accedía por una escalera de metal desde la planta alta. Esa habitación fue eliminada en 1958, pero la escalera quedó allí hasta los años 70.

Así como el proyecto y construcción de esta casa fue excepcional por la participación en ellos de su propietaria, por los mismos motivos lo fue su restauración en las dos primeras fases. Su participación comenzó, al igual que lo había hecho con la elección del arquitecto original, con la del arquitecto que habría de hacerse cargo de la restauración. El escogido fue un antiguo colaborador de Rietveld, el arquitecto Bertus Mulder. Aunque Rietveld había hecho un gran número de planos, en la construcción de la casa se habían introducido muchas alteraciones, decididas sobre la marcha, sin planos. Hubo por tanto que hacer un trabajo de examen y medición exhaustiva de la casa y tratar de conocer su estado original con la ayuda de la memoria de la Sra. Schröder y su familia, de personas que habían trabajado en la casa y de una colección de fotografías originales, conservadas por la propietaria.

En el momento de su restauración, la casa presentaba una serie de desperfectos, debidos en parte al paso del tiempo, pero también a problemas de la propia construcción. Los muros no eran de hormigón, como Rietveld había pensado en principio, sino de ladrillo revocado, por lo que presentaba grietas, así como las losas de hormigón de los balcones. También presentaba problemas el encuentro entre la cubierta y los muros que suben por encima de ella, lo que dificultaba la estanqueidad del encuentro.

El exterior había sido repintado varias veces, lo que dificultó saber cuáles habían sido los tonos originales. Pero, aparte de eso, el exterior no había sufrido nin-



guna alteración. En cambio, el interior había sido alterado a lo largo del tiempo. La cuestión era si conservar esas alteraciones o volver a la situación original. Aunque sin reproducir exactamente ese estado primitivo, se decidió devolver al interior el aspecto que había tenido en sus primeros años, por tratarse de un edificio emblemático de un nuevo estilo de vida y de un nuevo concepto espacial. Ambos aspectos son fundamentales, ya que el sentido del espacio y el modo en que el espacio se usa están estrechamente conectados en la casa. Rietveld aplicó a la concepción de la casa un principio estético, el del Neoplasticismo, que implicaba un sentido del espacio. Pero, como afirma Bertus Mulder, todos los elementos mediante los que Rietveld compuso este sentido del espacio eran respuestas formales a requerimientos funcionales planteados por la Sra. Schröder<sup>11</sup>.

Otro ejemplo de restauración de un edificio del Movimiento Moderno, también holandés pero en el que se ha actuado mucho más recientemente, es el de la Dienstbodehuis, la residencia de las sirvientas del sanatorio de Zonnestraal. Como es sabido, el conjunto de Zonnestraal, de Johannes Duiker y Bernard Bijvoet, es otro de los edificios capitales de la arquitectura moderna. Está situado en una vasta propiedad en las afueras de Hilversum. Fue promovido a principios de este siglo por el sindicato de los trabajadores del diamante para aquellos de sus miembros aquejados de tuberculosis. La curación se confiaba fundamentalmente al contacto directo con el aire fresco y el sol y al ejercicio físico.

El proyecto fue encargado en 1919, a través de Berlage, a Bijvoet y Duiker. El conjunto consistía en un edificio de servicios comunes situado en posición central con un pabellón de enfermos en cada lado. Los pabellones estaban situados de modo que fuese posible una futura expansión y sin que los edificios se quitasen el sol unos a otros. Poco después de la apertura del sanatorio en 1928, se constató la carencia de espacio para alojar al personal de servicio. Se decidió construir un edificio independiente para las sirvientas, separado del de las enfermeras. El edificio, proyectado por Duiker, se construyó en 1931 y es una de las varias edificaciones aisladas, diseminadas en la propiedad, que se construyeron: talleres, casitas y otros anejos.

El edificio albergaba dieciocho habitaciones individuales, una cocina y un baño dispuestos en dos pisos alrededor de un espacio central destinado a zona de estar. La planta es un polígono de doce lados y el espacio central está coro-

11. Bertus Mulder. Op. cit., p. 113.



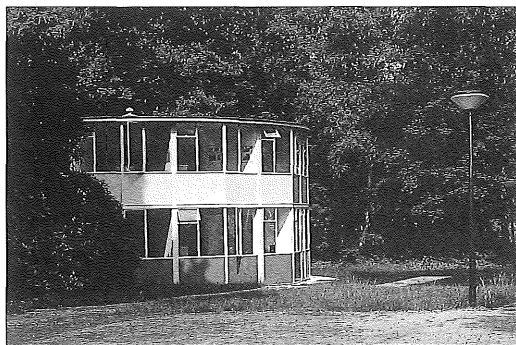
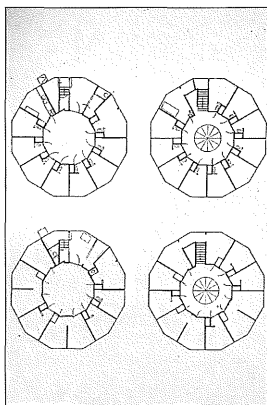
nado por un lucernario circular:

En los primeros años 50, cuando la tuberculosis fue dominada, Zonnestraal se convirtió en un hospital y a mediados de los ochenta dejó de funcionar y entró en ruina. En 1994 se debatió el futuro del conjunto y se barajaron las alternativas posibles para su futuro, tan diversas entre sí que muestran lo contrapuesto de los diversos criterios restauradores aplicables a los grandes hitos de la arquitectura moderna. Las opciones debatidas fueron:

1. Demoler el conjunto y conservar su memoria sólo mediante fotos, cine, dibujos y maquetas.
2. Mantenerlo en un estado de abandono, cubriendo partes del conjunto con una cubierta de vidrio, es decir, como una ruina clásica.
3. Restaurarlo a su estado original, dándole un uso parecido al primitivo, un uso sanitario.
4. Restaurarlo para un uso distinto, lo que obligaría a ciertos cambios funcionales y técnicos. Aunque también aquí se trataría de volver el edificio a su estado original, se admitirían mejoras técnicas que no afectarían a la apariencia de los edificios.

Siguiendo esta última idea, es decir, la de que Zonnestraal tiene que volver a ser vivido aunque esto suponga un cambio de uso, un grupo de siete estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Delft tomaron la iniciativa de restaurar uno de sus edificios, en concreto la residencia de las sirvientas. El criterio de restauración ha sido el de devolverle sus características originales, aplicándole mejoras técnicas, y preservando los elementos esenciales del diseño de Duiker. El edificio no cumplía la actual normativa para un edificio residencial tanto funcional como técnica: las habitaciones eran demasiado pequeñas, los servicios comunes infradotados, el aislamiento insuficiente. El hacer una habitación de cada dos les habría dado suficiente tamaño, pero habría cambiado demasiado la estructura organizativa del edificio. Por eso se decidió convertirlo en un centro de visitas y exposición de documentos sobre la historia del sanatorio.

La restauración se ha llevado a cabo entre 1995 y 1996 y, curiosamente, como señala el profesor Joop van Stigt, supervisor de los trabajos de documentación y restauración del edificio, dicha restauración supone una inversión de la norma de 'la forma sigue a la función', que se convierte en 'qué función encaja en esta forma'<sup>12</sup>. Se utilizaron en lo posible los materiales originales y los nuevos



que se introdujeron se sometieron a la naturaleza y las dimensiones de la construcción original; con ello se ha mantenido la apariencia primitiva. Incluso los marcos de acero de los huecos de fachada fueron reutilizados después de ser limpiados, zincados y pintados de nuevo. Respecto al aislamiento, se decidió instalarlo en la cimentación, los paneles de fachada, el forjado y la cubierta, pero se mantuvo el acristalamiento simple para poder reutilizar los marcos originales.

Otro aspecto interesante de esta actuación es que, como afirman tres de los miembros del comité de restauración, para los alumnos implicados en la misma, ésta "ha proporcionado una oportunidad de penetrar en la esencia del edificio y, al hacerlo, adquirir un conocimiento mejor de las intenciones de Duiker y de la filosofía subyacente a la arquitectura del Movimiento Moderno"<sup>13</sup>.

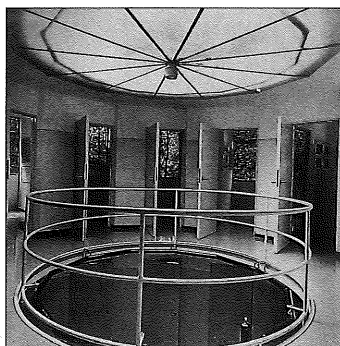
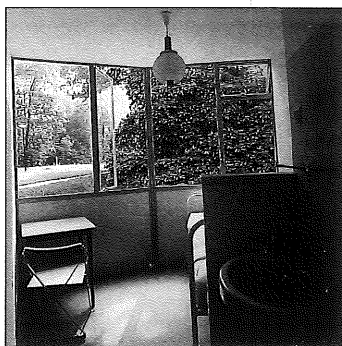
Un cuarto y último ejemplo que vamos a ver es el de la denominada Cité Frugès o, en palabras de Le Corbusier, *Quartiers modernes Frugès*, en Pessac, Burdeos. Como se sabe, Le Corbusier concibió este barrio como un laboratorio de la vivienda económica moderna: el problema de la distribución de la casa, el de la estandarización y construcción en serie, el del equipamiento interior, el de la variedad dentro de la repetición, etc. Le Corbusier plantea una construcción de muros paralelos con una separación constante de cinco metros para permitir el uso de unas mismas vigas prefabricadas de hormigón.

El propio Le Corbusier da mucha importancia en su descripción del barrio en la *Obra Completa* a la policromía: "El encuentro en la arista del verde pálido o del blanco con el marrón oscuro provoca una supresión del volumen (peso) y amplifica el despliegue de las superficies (extensión)"<sup>14</sup>. La gama de colores estaba constituida por el siena tostado, el siena natural, el azul ultramar claro, el verde pálido y el blanco. En principio el proyecto comprendía entre 150 y 200 casas, de las que sólo 50 fueron realizadas entre 1925 y 1926. La ciudad Frugès ha permanecido habitada desde 1929, aunque aislada del resto del municipio y sometida a un proceso de degradación. A mediados de los años setenta, un propietario decidió restaurar su casa y solicitó la clasificación de la misma como monumento histórico; esto hizo implicarse a los poderes públicos y desde 1975 se ha acometido un conjunto coherente de medidas tendentes a la rehabilitación. Se ha establecido para el barrio una "Zona de protección del patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico" con objeto de concertar las

12. Véase Joop van Stigt. "Foreword". En A. de Back, S. Bernds y C. Berns. *A space of their own. The servants' house by Duiker at Zonnestraal sanatorium*. Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 1996, p. 4.

13. Op. cit., p. 87.

14. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1910-1929*. Les Editions d'Architecture, Zurich, p. 85.



actuaciones de conservación y restauración de las casas.

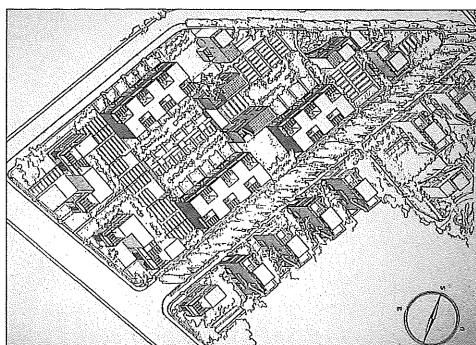
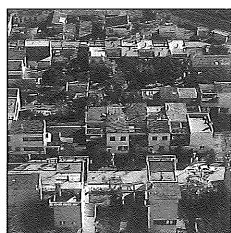
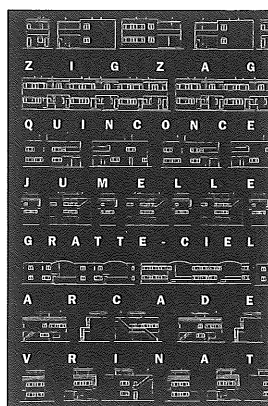
En 1989, después de una serie de pasos legales, se hicieron propuestas técnicas para devolver al barrio la identidad original pretendida por sus creadores, el industrial Frugès y Le Corbusier. Estas propuestas se han referido a tres cuestiones: revestimientos y policromías de las fachadas, sustitución de las carpinterías de huecos y ampliación de la superficie habitable.

En lo que se refiere a los revestimientos y la policromía, lo que se ha planteado es devolver al conjunto su característica particular: la de que cada fachada de una misma casa tenía un tratamiento de color diferente. Esta policromía no se había llevado a efecto en su totalidad, al quedar interrumpidas las obras en su momento y la idea actual es la de restituir lo proyectado originalmente.

Respecto a las carpinterías, el problema es la sustitución llevada a cabo a lo largo de los años de las ventanas alargadas de cinco metros de longitud, debido a la endeblez de los perfiles de acero primitivos. 60 % de éstos habían sido sustituidos por ventanas no corridas. La solución es restituir esas ventanas corridas, pero permitiendo la sustitución de los marcos originales por marcos de acero o de aluminio que posibiliten alojar vidrios dobles que aseguren un confort térmico y acústico de las viviendas, aunque alteren las proporciones de los perfiles originales.

En cuanto a la ampliación de la superficie habitable, la cuestión es la siguiente. La superficie media de las viviendas está entre los 73 y los 95 m<sup>2</sup>, según el tipo de casa. Por las necesidades familiares y el incremento actual de los requerimientos de espacio, los espacios libres en planta baja han sido ocupados mayoritariamente. Lo que se pretende es que esos espacios puedan ser cerrados pero con paredes de vidrio retranqueadas respecto a las carpinterías originales, de modo que la lectura de los volúmenes iniciales se mantenga.

Se ha constatado que la restauración de algunas de las casas estimula la restitución de las características originales en otras del conjunto. Además, estas directrices de restauración son interesantes en un doble sentido: por un lado, porque, en el caso de la policromía, se trata de llegar a un estado más fiel al proyecto que lo alcanzado nunca en la propia obra; por otro lado, por el pragmatismo del que se hace gala, en un conjunto que sólo se puede conservar si se mantiene su uso original, al permitir ciertas transformaciones -cambio de carpinterías y ocupación de espacios libres-, aunque estableciendo determinados



criterios que garantizan una cierta fidelidad al edificio tal como era.

Podríamos hacer unas breves reflexiones finales sobre los ejemplos comentados. Frente a lo general y lo abstracto de los principios enunciados en la introducción, estos ejemplos muestran que la historia de esos edificios -incluyendo su conservación y su restauración como parte de esa historia- está muy ligada a las características concretas y particulares de cada uno de ellos. Así, dos viviendas unifamiliares como la casa Schröder y la casa Tugendhat, ambas ejemplos magistrales de la arquitectura moderna, pero a la vez tan distintas en su concepto arquitectónico y doméstico, han tenido una trayectoria y un destino final acordes con su naturaleza propia.

La casa Tugendhat responde a una idea de arquitectura impersonal en su universalidad y a una idea de espacio, más que de casa, lo que explica su capacidad de ser utilizada para actividades tan diversas y por lo que resulta tan apropiado su destino reciente a residencia transitoria de personalidades. Su restauración lo mas literal posible estaba obligada por su condición de obra canónica.

También era obligado restaurar lo mas literalmente posible la casa Schröder, pero aquí la cuestión no era tan simple, porque su interior había sufrido transformaciones a lo largo de la vida de la casa, transformaciones realizadas por sus propios creadores, la Sra. Schröder y el mismo Rietveld, por lo que no era tan evidente en algunos casos cuál era el estado de la casa al que había que volver. Y a diferencia también del de la Tugendhat, éste era un espacio específicamente doméstico y muy personalizado, por lo que no se entendería su destino a otra actividad o a otro ocupante que los originales. Parece por ello la mas coherente la solución adoptada de mantener la casa, mediante una fundación, como muestra detenida en el tiempo de lo que supuso en su momento: un nuevo concepto arquitectónico y doméstico.

La residencia de las sirvientas de Zonnestraal era una pieza relativamente menor dentro de un conjunto de primer orden de la arquitectura moderna. Esta situación y la imposibilidad de mantener el uso para el que fue proyectada justifican su nuevo destino a centro de documentación y exposición de documentos sobre la historia del sanatorio, un destino que pone en evidencia su relación de dependencia con el conjunto principal y que permite que los cambios necesarios para su utilización actual sean mínimos.

Finalmente, el programa de conservación y restauración de la Cité Frugès es un plan realista para un conjunto que sólo manteniendo su uso residencial puede sobrevivir. El plan acierta además en su decisión de potenciar un elemento fundamental del proyecto fácilmente asequible -la diferenciación mediante el color de los planos del cerramiento- y en permitir en cambio modificaciones prácticamente inevitables de los edificios primitivos, pero dando directrices para que esas modificaciones distorsionen lo menos posible el concepto original.

